

## 文明的時空間における模倣と手法 — ゲーテのイタリア帰還後の美学論を巡って

武井 隆道

### Nachahmung und Manier im Zeit-Raum der Zivilisation – Goethes ästhetische Gedanken nach seiner Rückkehr aus Italien

Im vorliegenden Beitrag wird anhand der im Jahr 1788 in der Zeitschrift „Der Teutsche Merkur“ veröffentlichten Abhandlungen erörtert, warum Goethe, der damals gerade an der Schwelle zum Klassizismus steht, die Manier nicht als eine niedrige Vorstufe zum höheren Stil ablehnt, sondern sogar vielmehr ihr eine große Bedeutung zuschreibt.

Goethe hat in Italien wahrgenommen, dass die rituale Welt der Antike schon verlorengegangen ist, und suchte eine neue Grundlage für die Kunst im sozialen Kontext. Die Statue von Rosalie in der Rosalienkirche zu Palermo ist als ein selbständiges Werk nicht von hohem Niveau, wie Goethe selbst schreibt. Diese Skulptur befindet sich jedoch an einem Ort, wo sich geographische und geschichtliche Vorstellungen in einer religiösen Atmosphäre kreuzen. Goethes Kommentar zum Brunnen am Pretoriaplatz von Palermo ist ganz im Gegenteil dazu negativ. Goethe schätzte zwar die feine Arbeit an den Statuen der Tierköpfe am Brunnen, aber er erkannte darin nur eine schlichte Wiedergabe der Natur. Dieser Gegensatz ist mit Walter Benjamins Begriffen „Kultwert“ und „Ausstellungswert“ zu erklären, dass Goethe die einfache Ausstellung ohne geschichtlichen Kontext ablehnend den Wert der Kunst als Manier zu retten vorhat.

Nur wo auf der Grundlage des sozialen und des geschichtlichen Kontextes ein Kunstwerk entsteht, kann ein Reisender wie Goethe an der Schöpfung eines Kunstwerkes imaginär teilnehmen. Wenn die Kunst dagegen einfach in einem Ausstellungsraum ausgestellt ist, ist sie ausschließlich Gegenstand des ästhetischen Konsums einzelner Individuen. Die Manier ist dann als ein Zustand der Kunst zu verstehen, die ursprünglich der Natur entzogen und in die Zivilisationswelt Italien in vielerlei Kontexten übertragen worden ist.

#### 1. はじめに

ゲーテは1788年5月イタリア旅行から帰還した直後、ヴィーラント (Christoph Martin Wieland, 1733 - 1813) がヴァイマルで刊行していた雑誌 *Der Teutsche Merkur* に一連のエッセイを發表している。これらは今日のゲーテ全集、例えばドイツ古典叢書版 (Bibliothek deutscher Klassiker) では、『旅日記抜粋』 (*Auszüge aus einem Reise-Journal*) という見出し

のもとに、10編のエッセイとして収録されている。<sup>1</sup>もともと10番目の『博物学』(Naturlehre)という標題を与えられているテキストは、さらに『カール・フィリップ・モーリッツの美の模倣論について』と『マーク・アントンにより彫版されデュッセルドルフのランガー教授によって複製された、ラファエロ作キリストと十二弟子について』の半ば独立した2編を含んでいるので、全体で12編と数えることもできよう。

刊行された旅行記作品としての『イタリア紀行』(Italienische Reise)は、実際のイタリア滞在より三十年近く後の1816年に編纂されたものであり、ゲーテ自身がイタリアで直接執筆した日記、書簡等がそのまま収録されているとはいえ、編纂にあたっては老境に入ったゲーテの心情、世界観、環境が影響を及ぼして、ゲーテにとってもイタリア体験そのものの意味が変質していることが考えられる。それゆえ、帰還直後にあえて自ら投稿したこれら Reise-Journalの諸テキストは、ゲーテがイタリアの現地で、何に対していかなる興味を持ち、何をどのように体験したのかを知る手がかりとして重要である。

この Reise-Journalの連作エッセイ中には、ゲーテの壮年期の美学論として重要な『単純な自然の模倣、手法そして様式』(Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Styl)が含まれている。本論考ではゲーテの措定したこの三つの美的創作のあり方のうち、とくに「手法」Manierについて考察したい。ゲーテはここで「様式」(Styl, 現代ドイツ語のスペルでは Stil)は芸術制作のもっとも高度な段階であるとしつつ、「単純な模倣」(einfache Nachahmung)については否定的であるのに対し、「手法」には一定程度の意義を認めている。これはなぜなのか本論の考察のテーマである。具体的にはイタリアのゲーテにとって、「手法」は個人としての芸術家の創作原理であるというよりは、「転用」(Übertragung)によって社会的・公共的空間のコンテクストを形成する要素として体験されたのではないか、という仮説を検証することにする。

## 2. 礼拝価値と展示価値 — ゲーテの場合

ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) は『複製技術時代の芸術』の中で、芸術作品の価値に「礼拝価値」と「展示価値」の二種を措定し、近代においては後者が前者を凌駕していると述べた。「芸術は儀式に基づくかわりに、必然的にある別の実践、すなわち政治に基づくことになる」<sup>2</sup>のである。

浅井健二郎はベンヤミンのボードレール論を巡る考察の中で、ベンヤミンが「ゲーテの古典主義美学に抗して」「『芸術作品の批評可能性』の問いとその批評方法論そのもの」への見直しを構想したとき、「そのゲーテの芸術理論こそがひそかな大前提だったのであり、初期ベンヤミンの芸術批評についての考え方はむしろゲーテの芸術理論と互いに補完し合いつつ作品を完成させようとするものであった」と述べ、さらに「芸術作品の批評不可能性の主張表明」の根底に「『真の自然』との関係において把握される作品の不可侵性の観念」が存在しているとし、「芸術の原理としての美は自らの本質を歴史に対して披くものではない、この美の住みかは自然というカテゴリーである、ということを告げている」と述べている。<sup>3</sup>

芸術の「不可侵」性は、「真の自然」を担保にして初めて成立するということになるのだが、『複製技術時代の芸術』でベンヤミンが、「〈真正な〉芸術作品の比類のない価値は、常に儀式に基づいている」と述べていることと照らし合わせれば、「真の自然」は「儀式」と同義であることになる。少なくとも複製を前提としない芸術にとっては、儀式の空間は、この芸術の住みかとしての自然の不可欠の要素であると言うことである。しかし近代においてはこの儀式の消滅に伴って、芸術には別の存立根拠が求められることになる。一方複製技術による芸術は、公共空間における展示がその役割を果たすのであり、公共対個人の関係が、メディアを通じて個別に成立する以上、展示は同時に芸術の個人消費に他ならない。地理的文明的想像力にとってはそのような展示された芸術はむしろ興ざめなものである。それは公共空間に展示されているとはいえ、公共性の文化的空間的文脈とは切り離された、個別の美の羅列に過ぎないからである。

実はゲーテがイタリアで体験し、『単純な自然の模倣、手法そして様式』を軸にした *Reise-Journal* の連作において考察しているのも、このことに近接した問題なのである。すなわち、上記のベンヤミンの考え方をゲーテの立ち位置に即して言い換えると、自然の模倣が美の創作原理として有効であるのは、祭儀空間としての古代を想起しうる限りにおいてであるのだが、ゲーテがイタリア十八世紀の現実の時空間に身を置いたときに、そこには当然のことながら、祭儀が遍在しているわけではなかった。まさしく「永遠のローマよ、われにのみすべてはかくも黙したままなるを。」 („Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still.“ 『ローマ悲歌』) である。

芸術が自然の模倣を原理とするためには、言うまでもなく自然が美として認識可能な対象であることを共同体が了解していなければならない。この理解の確認の場が祭儀である。自然の模倣が拠って立つべき祭儀空間が失われているとすれば、模倣はひとまず個人の「技法」に解体されるほかはない。しかしよく見ると、現実のイタリアにはその「技法」が風景のあちらこちらに見え隠れしている。ゲーテが訪れたイタリアには、この「技法」がそれまでの完成された「様式」に変わって社会空間を彩るようになった時代、すなわち、十六世紀後半のマニエリスム時代の遺産が豊富に見られた。ミケランジェロのダビデ像がフィレンツェの広場に屹立することによって都市国家の祭儀を象徴していたルネサンスは過去のものとなり、替わって古代の建築要素を引用して組み立てたパラディオの公共建築が風景の書き割りの背景となって都市空間を装飾する時代である。

ベンヤミンの課題は、複製技術時代の芸術のための、失われた祭儀空間に替わって、展示価値を保証する政治的公共空間を探ることだったが、ゲーテにとっては現実のイタリア世界で彼が目にする風景の中に、彼が納得できる芸術の住み処を確認することだったのでないか。『イタリア紀行』のいくつかの箇所 — ヴィチエンツァやヴェネツィアでのパラディオの建築に関する言及をはじめとして — に、ゲーテがためらいつつも、マニエリスム的なものにこだわりを見せていることが読み取れるのだが、このことは、ゲーテがイタリアに身を置いてみても見いだしえなかった祭儀空間にかわる、美の存在を可能にしている文明的社会的原理を探り、予感していることの証左ではなからうか。

以上の考察を起点として、以下 *Reise-Journal* における「手法」と「転用」の問題を検討してみたい。

### 3. 模倣と手法の概念規定

まず『自然の単純な模倣、手法、様式』の中の、「模倣」と「手法」が孕んでいる問題を取り上げよう。

シュブレンゲル<sup>4</sup>によれば、ゲーテはアリストテレス以来の芸術創作の原理である自然の模倣を、「単純な」(einfach) 模倣と「最高次の」(höchst) 模倣の二つの段階に分け、前者は外的な現象形態の忠実な再現に満足するのに対し、後者は(人間の側の)認識と(対象としての)自然のもっとも深い根底の上に成り立つ、とする考えを抱いており、このエッセイにおいて「様式」(Stil)という概念で展開されている内容は、この高次の自然の模倣のことなのであるという。したがってこのエッセイに限って言えば、ゲーテは自然の「単純な」模倣を芸術のもっとも基本的なあり方として認めている訳ではないということである。ゲーテは「単純な」模倣は「自然から与えられた才能を持つ芸術家が、幼い頃からのお手本による目と手の訓練を通じて、自然の中の対象に、真摯に勤勉に向き合って」達成することができるのかもしれないが、そうした芸術家は「技量はあっても人間的には限界があり、対象も快いかも知れないが限られたものになってしまう。」と述べ、となると、このやり方でうまく行くのは、「死んだ」あるいは「静止している対象」(todte oder stillliegende Gegenstände)を描く場合に限定される、とゲーテは言うのである。<sup>5</sup>

ここでの自然は、アリストテレス以来のミメシス概念におけるものとも、あの『ヴェルター』における敬虔主義的な合一感情におけるものとも、かけ離れたものになっている。むしろ、「単純な」模倣による美の達成は不可能であることを、彼自身イタリアで発見したかのような口ぶりと言えよう。つまりゲーテはイタリアで、自然の単純な模倣の言及すべき实例を見いだし得なかったことを物語っているのである。『イタリア紀行』中、自然そのものへの接近に関する言及においては、分析的、客観的把握に終始し、また自然に囲まれての経験の場面では、作為的な物語化が目立つ。自然を模倣した絵画作品への言及は皆無であり、アルカディア的な調和を見いだしているという記述さえ — 巻頭の標語 Auch ich in Arcadien! にもかかわらず — 見当たらない。つまり、ゲーテはイタリアからの帰還時には、美の住みかとしての自然という理念にはきわめて懐疑的であったと考えられるのである。

マンデルルツ (Michael Mandelartz) は、ゲーテのこのエッセイにおける「単純な自然の模倣」は「自然の個々の対象を、表現の仕方を取り立ててテーマ化することなく表現すること」(individuelle Gegenstände der Natur darzustellen, ohne das Verfahren der Darstellung eigens zu thematisieren)であり、古代のやりかた (das antike Verfahren) であるとし、これに対して「手法」(Manier)は、「自然の対象を、そのときどきの主観の表出に際して、単なる記号言語として利用する」ことであり (die Gegenstände der Natur bloß als Zeichensprache zum Ausdruck des jeweiligen Subjekts zu benutzen)、これは「近代のやり方」(das neuzeitliche Verfahren) であるとまとめている。その上でこの両者の統合こそが最も高い表現の原理なのであるとする。<sup>6</sup>

しかしながら、単純な自然の模倣を古代由来の方法、それ故「手法」や「様式」に対して根源的な方法と捉えるのは、今述べたように間違いである。さらに言えば、こうした歴史的発展

を前提とした発想は、自然の模倣がベンヤミンの仮定している原初の「祭儀空間」に対応した方法であるかのような錯覚を誘発することに警戒しなければならない。ゲーテがこのエッセイで言っている「単純な自然の模倣」は正反対のベクトルの先にある現実である。すなわち彼が単純な模倣の例として挙げているのは、ハイスム (Jan van Huisum, 1682-1749) に代表される近代オランダの静物画家であり、きわめて個人的な観照と (共同体ではなく) 個人による享受を前提とした芸術のあり方であるからである。

ヴォルフ (Norbert Christian Wolf) は、ゲーテがオランダ絵画に触れた機会として、ライプツィヒ留学時代に訪れたドレスデンの美術館での体験を指摘する。とくにヴォルフは、『詩と真実』第8巻の1768年2月・3月の記事において、ヴィンケルマンの古代美術開眼の現場であるこの画廊で、ギリシャ彫刻への関心が言及されておらず、オランダ絵画を熱心に見たことしか記されていないことを指摘し、青年初期のゲーテがこのジャンルにとくに惹かれていたことの証左としている。<sup>7</sup>

またマイザック (Petra Maisak) によれば、ゲーテのフランクフルトの実家がオランダ絵画作品を所有していて、青年期のゲーテがこれに親しんだからだという。<sup>8</sup> ここからヴォルフは、「単純な模倣」「手法」「様式」の三つのカテゴリー分けは、人類史の反映ではなく、ゲーテ自身の人生史の反映であるとする。すなわち、「単純な模倣」は青年初期、「手法」はシュトゥルム・ウント・ドラング期、「様式」は古典主義期にあたるとしている。<sup>9</sup>

しかし何よりも、ヴィンケルマンの『ギリシャ彫刻模倣論』に、すでに自然の模倣の典型例としてオランダ絵画が挙げられているので、当時自然の模倣とオランダ絵画の関係は、ゲーテを含む知識人層に広く認識されていたのではないかと考えられる。<sup>10</sup>

さて、ゲーテにおける「模倣」「手法」「様式」の関係を確認したい。

ヴィンケルマンは『古代美術史』(Geschichte der Kunst der Althertums, 1764年)において、「芸術は自らの自然を形成する」と述べ、古代人は芸術制作において、自然を模倣するというより、本来は自然から導き出されたものであるにもかかわらず、一人歩きするようになった規則 (Regeln) に則って仕事をするようになり、自然から遠ざかったのだと指摘している<sup>11</sup>。ヴィンケルマンはこの規則を再構成することによって、「自然の真実」(die Wahrheit der Natur) に近づくことができるとし、このようにして「様式」(Styl) が達成されると述べる。

ここでヴィンケルマンが「様式」へと到る過程 — ヴィンケルマンは「システム」(ein Systema) という言葉を使っている — として述べていることは、ゲーテが「手法」(Manier) という言葉で規定していることにきわめて近い。このことから、ゲーテが「手法」という言葉で、ヴィンケルマンが示唆している「自然の真実」へ通じる道程、それも不可欠の条件を語っていると考えられるのである。このエッセイにおいて、「手法」が必ずしも否定的に扱われていない理由が、ここにあるのではなからうか。

ここでゲーテが提示している方式 (Manier) という概念がどのようなものか、テキストの一節を見てみよう。<sup>12</sup>

... es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit

der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande den er öfters wiederholt hat eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern. Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. ...

「(人間は) 自然の中に見られる文字を記号として模倣するだけでは飽き足らなくなってくる。彼は自分のためにある『方法』を発明し、ある『言葉』を作る。それによって彼は自分の魂でつかんだものを、彼自身のやり方で再び表現すること、彼が何度も扱った対象に彼独自の形態を与えることができるようになるためである。しかも扱うたびに、自然そのものを眼前に置くことをせず、またそれをありのままの姿で想起することもせずに、である。こうなるとそこに一つの言葉が生じる。その言葉によって、それを語る者の精神が直接表現され、描かれるのである。...」

Kunst という言葉で言い表される「芸術」あるいは「技術」という営みが、自然としての素材への人間の精神の働きかけであるとすれば、その営みの対象は当然自然であり、自然の部分としての物質である。その素材の「存在」は、自然であり、物質である限り所与であり、否定することはできない。しかし Kunst の働きかけが繰り返される、すなわち社会的な位置づけの中での「仕事」となると、そこには一定の模倣可能な方式（マニュアル）が成立する。そうなると、Kunst は自然への働きかけではなく、記号操作となるのである。ここでゲーテが、そのような自己目的化したマニュアル操作においてさえ、「その言葉によって、それを語る者の精神が直接表現される」としていることは注目に値する。あたかも Manier が自然の模倣よりも一段階高い営みであるかのようである。

では、そのような積極的な意味を与えられた「手法」の概念と、Manier という言葉によって一般的に理解される、いわゆる「マニエリスム」とのゲーテにおける関係はどうなるのだろうか。

#### 4. 聖ロザリア像とプレトリア広場の獣像

最初に *Der Teutsche Merkur* 誌に掲載されたのは、『ロザリアの聖地』(*Rosaliens Heiligthum*) と題されたもので、これは三十年後に『イタリア紀行』が編纂刊行された際、1787年4月6日の記事として収録されたものと同一である。

ロザリアとは、12世紀にパレルモ郊外ペレグリーノ山 Monte Pelegrino で隠遁生活を送ったとされる女性で、16世紀に遺骸が発見され、以後パレルモの守護聖人として崇められている。ペレグリーノ山の頂上付近には、ロザリアの遺体発見現場の洞窟があり、現在教会になっている。教会堂は洞窟そのものであり、その最奥部に祭壇とロザリアの等身大の像を納めたガラスケースがある。洞窟の外部には岩山に寄りかかった形で扉口と前室に当たる建物が建てられており、更にその左横に僧院の建物がある。

ゲーテはここで、洞窟内に滴り落ちる地下水を集めるために張り巡らされた鉛の樋を「サボテンのようだ」と形容したり、入って来た僧侶と他愛のない会話を交わしたことを記したりする。そしてこの僧に促されて拝礼した聖口ザリアの祭壇の様子を次のように詳細に記す。<sup>13</sup>

真鍮でできた唐草模様の大きな囲いがあり、その開口部からは、祭壇の下に置かれた明かりのほのかな光が漏れている。私はその祭壇の前に行って跪き、開口部から中を覗いた。内部にはさらにもう一重、真鍮の針金を繊細に編んだ柵があるので、中に置かれているものを、あたかもベールを透して見るような感じである。

私はそこに、静かに燃えている明かりに照らされた、一人の美しい女の姿を見た。

彼女は何か恍惚とした表情で、目は半分閉じられ、頭を投げやりに右手の上に寝かせている。その右手はたくさんの指輪で飾られている。そのさまを言葉にし尽くすことができない。それは何か特別な色気を感じさせる。彼女の衣服は金鍍金のブリキを伸ばしたもので、金糸がふんだんに織り込まれた布地をうまく真似ている。大理石でできた頭と手は、高尚な様式という訳にはいかないが、自然で端正な表現になっていて、彼女が息をして動きだすのではないかと思えるほどだ。

小さな天使が彼女の横に立っていて、百合の一茎で彼女に涼風を送っているように見える。

いつの間にか僧侶達が洞窟に入って来て、各々椅子に座し、夕べの祈りを唱え始めた。私は祭壇の向かいの信徒席に座り、しばらくの間、彼らの祈りに耳を傾けていた。そして再び祭壇のところに戻り、跪き、あの美しい聖女の姿をもっと鮮明に見ようと試みた。私は今や聖女の姿とこの場所がもたらす幻影にすっかり心を奪われていた。

洞窟に響いていた僧侶達の歌声が止み、水が祭壇脇の桶に流れ落ちる音が聞こえ、身廊となっている前庭の上に覆い被さるようにそびえる岩が、この空間の情景を再び包み込んだ。大いなる静寂がこの空間によみがえると、ここは再び死に絶えた砂漠のようになり、大いなる清らかさが、荒々しい洞窟の中を支配した。カトリックの、特にシチリアの教会の特徴である金ぴかの装いは、ここではまだその自然な単純さを保っている。あの美しい眠れる女の姿がもたらす幻影の魅力には、審美眼を鍛えていてさえも勝てないだろう — ともかく、私もここからは簡単には立ち去ることができなかった。そして夜も更けてからようやくパレルモに戻ったのである。

ここに記されているのは、金鍍金のブリキの衣裳を着せられた、恍惚として法悦にふける女性の像であり、表現は見る者に感情移入を迫るいわばキッチュなものである。ここでゲーテはこうした通俗的な芸術表現に賛辞を惜しまない。だからこそ「あの美しい眠れる女の姿がもたらす幻影の魅力には、審美眼を鍛えていてさえも勝てないだろう」と告白しているのである。このことはイタリア体験後のゲーテはギリシャ・ローマの高度に完成された美に価値を置く古典主義に移行するという一般的な理解とは矛盾し、いわば人工的なまがいものが引き起こす幻影 (Illusion) を彼は認めているのである。

ではなぜゲーテはこうした通俗性を評価したのだろうか。このことを考える前に、このロザ

リアの洞窟を訪れる直前の4月5日の『イタリア紀行』中の記事を見ておこう。ここには、パレルモのプレトリア広場にある有名な噴水に関するゲーテの否定的な見解が記されている。<sup>14</sup>

われわれは街中を注意深く見て回った。建物はナポリのものに似ているが、公共の場所に置かれた記念碑的な建造物、例えば噴水などは、好い趣味だとは言い難い。ここではローマとはちがって、建築の仕事を制御しているのは、芸術家の精神ではなくて、建物の形が決まり実際に存在するようになるのは偶然に過ぎないのである。全シチリア島民から驚嘆の目で見られている噴水も、この島に美しく多彩な大理石が産出しなかったならば、そして動物の姿形を彫るのに習熟した彫刻家が、建造当時人気を博していなかったとすれば、実現するのは難しかっただろう。この噴水を描写するのはしんどい仕事になりそうだ。ほどよい広さの広場に、円形の建築物が座を占めている。二階建ての高さまでではない。台座と壁と飾り縁は有色の大理石でできている。壁の中には多数の壁龕が一行に並んでいて、その中から白い大理石に彫られたあらゆる種類の獣の頭が伸びた首の先に覗いている。馬、ライオン、驢馬、象といった具合に次々に交替する。そしてこの環状に並んだ動物の檻の後に噴水があるとは思えない程である。この噴水で豊富に供される水を汲むためには、四方に開けられた広い開口部から大理石の段を上ることになる。

これと似た建物は、イエズス会の派手好きがいまだに珍重されているような教会堂に見られる。そうになっているのは原理や意図からではなく、偶然によるのである。つまり調達できる職人たち、彫り物師や金細工師、鍍金職人、塗り物師、大理石職人などが、自分の提供できる技を、誰かの指示を受けるのでもなく、趣味などお構いなく、それぞれの場所で提供したがっているだけなのだ。ここには自然の事物を真似る技量は認められる。例えば、この獣の頭部は実によくできている。これを見れば大衆はむろん賛嘆するだろう。彼らが芸術によって味わう喜びとは、ただ写されたものが元のものとは比べうることを認めることにあるのだから。

ここでゲーテは、精巧な技量を認めつつも、単に本物そっくりに造られた像と本格的な芸術作品との間に懸隔があると主張している。単なる職人技への蔑視というよりは、「彼ら（大衆）が芸術によって味わう喜びとは、ただ写されたものが元のものとは比べうることを認めることにあるのだから」という言葉からも解るように、「単純な模倣」の限界を示しているのである。さらにこうした模倣は、イエズス会の教会のように、無趣味の見かけだけの派手さに繋がるだけだとも指摘している。

ではこの精巧な、しかもゲーテに言わせれば無趣味な獣像と先のロザリアの像とどこがちがうのだろうか。

ロザリアの像も人間の身体や顔のリアルな再現に、すなわち「元のものとは比べうる」ことに機能が託されている。ロザリアの像の収められている厨子も金鍍金が施された派手な人工的なものである。しかしロザリアの洞窟教会は、巡礼地であり、宗教的な祭儀（礼拝）の場である。そこは荒々しい自然と直に接しており、訪れる者に畏怖を感じさせ、宗教的想像力を喚起する。



さらに聖ロザリアは伝説によってパレルモ市民の記憶に密接に結びついており、パレルモ市街と一体化して歴史的時空間を形成する。

ところがプレトリア広場の噴水は、そのような歴史的時空間を形成しない。確かにこの広場は町の中心に位置しているが、市のプラン上の中心である交差点（Quattro Cantiと呼ばれる広場）の背後に隠れるように存在し、市民のメンタルマップの中でも中心を外れていることだろう。またこの広場はその面積のほとんどが噴水によって占められているため、市民の会合の場としての広場の機能を果たすことができそうもない。そしてここに姿を現している獣の像には、都市の機能とは具体的にも精神的にも関連が見いだせない。

動物像がある種の遊戯的な感覚を喚起しており、それがシチリアという土地の都市政治に何らかの役割を果たしているのかも知れない。しかしそうした可能性について検証することは困難であり、ゲーテもそのことについては全く考慮していない。

このようにロザリアの洞窟教会とプレトリア広場を比較してみると、ゲーテは次のように考えているのではないかと推測できる。すなわち、単純な模倣はそれ自体では自立した芸術にはならず、文明的コンテクストの中で意味を与えられて初めて精神的内実を獲得できるのだ。

## 5. 結論

これをベンヤミンの先に引いた概念に当てはめてみると、次のようなことがいえよう。ゲーテは当初期待していた古典古代的祭儀空間がイタリアにはすでに見出しえないことに気づく。そこで祭儀空間の代わりに芸術に意味を与えるコンテクストを探している。そんな彼に見えてきたのは、芸術作品が置かれている空間が、歴史的意味を含んだ、社会的諸関係が視覚化しているものである場合には、コンテクストが成立し、それを基に芸術が生じている現場となり得るということである。この現場ならば旅人であるゲーテもその意味の生起に立ち会うことができるのである。近代的な意味での展示空間が単に展示空間に過ぎない場合には、芸術家の技量だけが前面に立ち現れ、鑑賞者は単にその技に感嘆するに止まらざるを得ない。そのような感嘆は徹頭徹尾個人的なものであり、歴史的想像力とは無縁である。つまり、ゲーテにとって感興を催さないのである。

こうしたコンテクストは総体としてイタリアという文明空間を形成しており、それがゲーテにとってのイタリアであった。「手法」(Manier)は、初源の自然の中から模倣によって抽出され、このコンテクストの中で位置を与えられ、文明世界を記述するための新たな意味を獲得した美の単語なのである。すなわち模倣された造形の転用 (Übertragung) である。

ゲーテにとって、体験した十八世紀のイタリアは、むしろ古代の古典的な世界ではなかった。しかしそこはさまざまな時代の造形が重層した一つの文明的空間でもあった。その中で、彼は個々の芸術作品がその文明的空間のコンテクストに位置づけられる条件は何かを探っていた。その際彼にとって意味づけが容易であったのは、いったん自然から模倣され切り取られた造形が、社会的文脈に合わせて再利用 (übertragen) されている場合であり、その造形を起点として、旅人にとって一つの文明的世界が立ち現れるのである。この文明的世界は、ベンヤミ

ンにとっての展示価値を担保する政治的公共空間であったのだが、ゲーテにとっては最終的に古典主義の美の王国となったのである。

- 
- 1 ゲーテの『旅日記抜粋』並びに『イタリア紀行』のドイツ語テキストは、ドイツ古典叢書版(Bibliothek deutscher Klassiker Bd.87/88) による。Johann Wolfgang Goethe Italienische Reise, hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt (Deutscher Klassiker Verlag), 1993。以下 DK と略記。
- 2 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1』(筑摩書房) 1995年、595頁
- 3 浅井健二郎「ヴァルター・ベンヤミンの転移」『ドイツ文学』(日本独文学会) 1978年 61巻 92-101頁特に98頁。
- 4 Peter Sprengel, Kommentar zu *Einfache Nachahmung, Manier, Styl*. In: Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus*. Bibliothek der Kunstliteratur Bd.3. Frankfurt am Main (Deutsche Klassiker Verlag), 1995, S. 601.
- 5 DK. Bd.88, S.872f.
- 6 Michael Mandelartz, *Goethe und Schiller: Ästhetik der Weimarer Klassik. Eine Einführung*. Vortrag, gehalten in der Bischöflichen Akademie Aachen, Januar 1989. <[http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/weimarer\\_klassik.html](http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/weimarer_klassik.html)>.
- 7 Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretischen Schriften 1771 - 1789*. Tübingen (Niemeyer), 2001. S.347.
- 8 Petra Maisak, *Natur - Gefühl - Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst*. In: *Goethe und die Kunst*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt um der Kunstsammlungen zu Weimarer Klassik 1994. Zitiert in: Wolf, *ibid.* S.336.
- 9 Wolf, *ibid.*
- 10 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Bibliothek Deutscher Klassiker Bd.127. S.23.
- 11 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Tl. 1, 4. Kap.3. St. S.224. Zitiert in: Wolf, *ibid.* S.330. , sowie Sprengel, *op. cit.* S.602.
- 12 *Ibid.* S. 873.
- 13 DK Bd.88 S.845-848. sowie DK Bd.87 S.254-258
- 14 DK Bd.87, S.252 f.